



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media

Ángela FRANCO

Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

Las cantigas y la imaginería gótica

El siglo XIII es el siglo de Gauthier de Coincy, de Vicente de Beauvais, de Gonzalo de Berceo¹, de Alfonso X el Sabio y del franciscano español fray Juan Gil de Zamora², quien escribió para el propio monarca un *Officium almi-fluae Matris almae regis Jesu*, y que fue preceptor del príncipe D. Sancho, que ocuparía el trono con el nombre de Sancho IV. La Virgen entronizada con el Niño, como madre más que como *Sedes Sapientiae* preside retablos y altares de iglesias y catedrales, la cual se prodiga constantemente en las Cantigas. La lectura de las cortas páginas de Guerrero Lovillo dedicadas a la escultura ha suscitado en mí reflexiones, a través de las cuales he establecido nuevos postulados de investigación. Ha dedicado su análisis a la imaginería mariana y a Cristo crucificado, tema sobre el que tanto otros investigadores, como yo misma hemos incidido posteriormente³. A estas figuras se añaden otras de variado carácter, cuya

¹ J. M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 34-35 (1969), 177-193.

² F. FITA, "Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las Cántigas de Alfonso el Sabio", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII, 1885, n. 54-144.

³ J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, 266-283; Á. FRANCO MATA, "Manifestación plástica del siglo XIV. El Crucifijo gótico doloroso andaluz, y sus antecedentes", *Reales Sitios*, 88 (1986), 65-71; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La introducción de la



relación con las cantigas puede entenderse desde el terreno de lo formal, así las propias representaciones regias, como Alfonso X entronizado, nobles, villanos, monjes, monjas, niños, judíos, árabes, oficios, ciencia, astronomía, etc., los cuales forman parte de la iconografía plástica y pictórica del arte gótico. Los diversos tipos sociales, así como todo tipo de inmuebles, iglesias y casas, objetos y utensilios, armamento guerrero, puertas y murallas, figuran en las propias cantigas⁴. Es la sociedad entera la que pulula por las ilustraciones de las Cantigas, así como en la pintura y conjuntos escultóricos, que definen el transcurrir de la vida del bajo medievo.

La cantiga CLXIX del Códice Rico y la imagen-relicario de la Virgen de la Arrixaca



Fig. 1. Virgen de la Arrixaca, de frente

A partir de las variantes diseminadas por los códices alfonsinos, es posible aventurar dependencia, relación y en su caso incidencia en la plástica y eventualmente en la pintura. El ejemplar escultórico de la Virgen de la Arrixaca en Murcia responde a una tipología más antigua que los tipos presentes en las Cantigas, lo que delata que ha sido la escultura anterior a la miniatura. Constituye una excepción iconográfica en la plástica del primer gótico en Murcia, de donde se colige, y habida cuenta de las estrechas relaciones estilísticas con la escultura castellano-leonesa de la época de San Fernando y Alfonso X. Yo me atrevo a datarla en fecha no lejana a la conquista de Murcia en 1243, siendo encargada para conmemorar dicho acontecimiento⁵.

Es la antigua patrona de Murcia, y posiblemente fue traída durante la reconquista por Alfonso X, quien le profesó especial devoción, dedicándole

escultura gótica en Sevilla (1248-1300)", *Metropolis totius Hispaniae. 750 Aniversario Incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, 1998, 119-135.

⁴ G. MENÉNDEZ PIDAL y C. BERNIS MADRAZO, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, 51-104; A. GARCÍA CUADRADO, *Las Cantigas: el código de Florencia*, Murcia, 1993.

⁵ Juan Torres Fontes considera que fue portada por los conquistadores que entraban en Murcia el 1 de mayo de 1243, J. TORRES FONTES, "La cultura murciana en el reinado de Alfonso X", *Murgetana*, 14, (1960), 57-90, sobre todo 73. No comparto la opinión de Javier Fuentes y Ponte en cuanto a su cronología entre el siglo XII y XIII. J. FUENTES Y PONTE, *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen* (Murcia, 1885), reedición, Murcia, 2004, 50. Este autor refiere los atuendos postizos de la Virgen y el Niño de acuerdo con el gusto de los Patronos, cuando se puso de moda vestir a las imágenes: la Virgen iba cubierta con un delantal, manto de seda y oro, rostrillo y corona; el Niño también fue vestido.



Fig. 2. Cantiga 169, Códice Rico, Virgen de la Arrixaca, Murcia



una cantiga. La imagen de la Virgen, según se cuenta en la cantiga CLXIX, recibía culto en una capilla emplazada en el arrabal murado de la ciudad, que quedó como reserva tras la reconquista. Después de diversos azares, el culto se mantuvo ininterrumpidamente hasta los siglos XV y XVI, en que se constituyó una cofradía, y a partir de 1514 los agustinos se hicieron cargo del mismo y del cuidado de la ermita. Posteriormente la devoción experimenta un retroceso, cediendo paulatinamente a otras advocaciones marianas, entre ellas la Virgen de la Fuensanta, lo que unido a desavenencias entre el concejo municipal y el cabildo catedralicio, deja de ser patrona y fue abandonada la capilla. A fines del siglo XIX retoma categoría, pero no su patronazgo, que permaneció en la Virgen de la Fuensanta⁶. Actualmente se venera en la capilla de su nombre, en la iglesia parroquial de San Andrés⁷.

Javier Fuentes y Ponte plasmó algunas consideraciones a propósito del estado de la imagen en el momento de su restauración en el siglo XIX, naturaleza del material de que está realizada, al descubrir un hueco en el tronco del árbol frutal, que identificó bien con un albaricoquero o con un peretero. Se procedió a levantar una tabla delgada que conforma la espalda de la estatua y del asiento, que estaba encolada y sujeta, además, por medio de diez clavos que fueron extraídos cuidadosamente, apareciendo un hueco en forma de gubia, de planta triangular de una profundidad de 5 cm que sirvió indudablemente de receptáculo de reliquias⁸. La clavazón de la tapa fue sustituida por seis tornillos pequeños fácilmente desmontables. A la Virgen y al Niño les fueron adaptadas sendas coronas de plata, cuya forma recordaba las coronas ante-heráldicas de los monarcas castellanos medievales llamadas “coronas de maceta”. Se restauraron los dorados. Una vez cumplidos los trabajos de restauración, se colocó la imagen en

⁶ M^a R. CABALLERO CARRILLO, “Virgen de la Arrixaca”, *Huellas*, catálogo exposición, Murcia, 2002, 423.

⁷ N. ORTEGA PAGÁN, *La Virgen de la Arrixaca y la Virgen de la Fuensanta. Patronas de Murcia*, Murcia, 1957, (1958 en colofón), 9-53; C. BELDA NAVARRO, “El arte cristiano medieval en Murcia”, *Historia de la Región Murciana*, vol. IV, Murcia, 1980, 203; M^a J. FUNES ATIENZA, P. MATEO IGUAL, y C. VALCÁRCEL MÁVOR, *Alfonso el Sabio en Murcia, sus cantigas y la Virgen de la Arrixaca*, Murcia? 1992; M. PÁEZ BURRUELO, “Nuestra Señora de la Arrixaca”, *El legado de la escultura, Murcia, 1243-1811*, Murcia, 1996, 82; Á. FRANCO MATA, “Las Cantigas de Santa María. Texto, imagen, música. Relaciones con la escultura y la pintura”, *Ars Longa Vita Brevis. Homenaje al Doctor Rafael Sancho de San Román*, Toledo, 2006, 209-242; A. CRESPO, “El antiguo culto a la Virgen de la Arrixaca”, *Murgetana*, 2002, 107; C. VALCÁRCEL MAYOR, “Santa María de la Arrixaca, una de las imágenes más antiguas de España”, *El legado de la escultura. Murcia 1243-1811*, Murcia, 1996, 28-29; F.J. NAVARRO SUÁREZ, “Santa María de la Arrixaca”, *Regnum Murciae. Génesis y configuración del Reino de Murcia*, catálogo exposición, Murcia, 2008, 450-451.

⁸ J. FUENTES Y PONTE, *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*, cit. 73-74.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

su altar propio para recibir culto, que se inició con una solemne misa cantada en el altar de su primitiva capilla el primer día de Pascua, 25 de diciembre de 1885.

Tal vez las piedrecitas que se hallan dentro de una cajita de madera, de factura moderna, evoquen las reliquias introducidas en tiempos pretéritos desconocidos. La cajita es prismática, formada por la caja propiamente y tapa, cuyos extremos están rematados en ambas piezas por medio de listones de refuerzo. En el frente de la caja se observan tres círculos oscuros pintados en azul claro, como la decoración de la tapa, consistente en sendas circunferencias emplazadas en el centro que sirven de eje para la disposición de las rosetas figuradas en torno: a partir de una roseta en el centro de la circunferencia menor, se dispone una fila de ocho en el espacio reservado entre esta y la mayor; a los lados de ambas se sitúan dos grupos de cinco al tresbolillo. El interior de la cajita está distribuido en ocho compartimentos separados por tablitas en cada uno de los cuales reposan las piedrecitas.

En el interior de la tapa se halla un papel adherido a la misma con la siguiente inscripción en italiano latinizado, del siglo XIX:

petri benedeti di lochi santi / de latis de horto de domo dal /B[eata M[aria]
V[ergine] / presepi josef pastore / de mo[n]te de fonte de horto de monte /
sion silve gesemani oliveti

De dicho texto, redactado por una persona poco culta, he efectuado la siguiente traducción, donde se indica la procedencia de los Santos Lugares, de huerto del portal [presepio] de la Virgen y del huerto de Montesión: [De] *Pedro Bendito de los Santos Lugares, de junto al huerto del portal de Beata Virgen María, José pastor del monte de la fuente del huerto de Montesión cerca del Monte de los Olivos en Getsemaní.*

La tapa que cubre la oquedad de la espalda es de pino teoso con varios nudos; estaba cepillada de forma basta por el exterior, si bien actualmente se ha mejorado, en el interior está pintada con decoración vinculada con el mundo islámico. Sugiere el citado autor que debe de tratarse de una pieza reaprovechada de un fragmento de techo⁹, que ha sido contorneada para adoptarla al perfil de la imagen. La pintura de color verde oscuro con filetes blancos y negros va en la línea de la decoración del palacio murciano al-Qasr al-Sagir –actual sede del convento de Santa Clara¹⁰– construido muy probablemente por el emir Ibn Hud

⁹ Medidas: 37 cm de longitud y 18 de ancho y 3 de grosor-.

¹⁰ J. FUENTES Y PONTE, “Descubrimientos arqueológicos en Murcia”, *Semanario Murciano*, 175-176, (1881), 194-205



al-Mutawakkil (1228-1238, año en que fue asesinado en Almería), es decir, en los primeros años de la década de los treinta. El color rojo intenso y la decoración de ataurique con palmetas digitadas y el eje central de simetría resultan bastante ilustrativos. La inspiración inmediata de dicha decoración murciana se halla en ejemplares almorávides y almohades¹¹. El palacio, que se edificó sobre otro anterior del siglo XII, fue entregado a las Religiosas de Santa Clara en 1365. La labor decorativa de la tabla recuerda particularmente a la del cuerpo superior que enmarca la portada de acceso al salón norte del citado palacio¹².

La importancia de la cantiga 169 radica, en opinión de Joseph F. O'Callahan, en dos características fundamentales, su belleza y en la circunstancia de que el monarca habla en primera persona, revelándose como autor¹³. La segunda característica ya había sido apuntada por Filgueira Valverde. Resume diversas vicisitudes históricas con rigor autobiográfico: "miragre que eu vi", dice el rey, que habla en ella en primera persona.

Había, en territorio musulmán, una iglesia dedicada a Santa María, frecuentada por los italianos, que mantenían activo comercio en aquellos lugares. Cuando Murcia, reinando en ella Mohamed ben Hud, es ocupada por los cristianos en el reinado de San Fernando, es el príncipe heredero don Alfonso quien toma posesión en nombre de su padre (1243). Este rey debió de fijar su residencia en el al-Qasr al-Sagir, en los años inmediatos a 1266, donde no debió de permanecer más allá de 1272, pues en esa fecha ya estaba en poder de la corona castellana. Conocemos su emplazamiento y caracteres constructivos y decorativos a través de la arqueología¹⁴. Ya entonces, al quedar el templo dedicado a la Virgen en la reserva de los mahometanos, se planteó el problema de la demolición, que no llegó a realizarse. El levantamiento de los mudéjares y la recuperación islámica parecían abrir luego camino a una demolición que tampoco entonces se consuma. Dicho levantamiento tuvo lugar en 1264, coincidiendo con las revueltas de 1264-1266 en Andalucía (Jerez y Granada), sofocadas por Alfonso X de manera sangrienta¹⁵. Para someter a Murcia, el monarca recurre al rey de Aragón,

¹¹ J. NAVARRO PALAZÓN, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir", *Casas y Palacios de Al-Andalus*, Madrid, 1995, 177-205, sobre todo 196.

¹² J. NAVARRO PALAZÓN, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir", cit. figs. 116-124.

¹³ J. F. O'CALLAHAN, *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden, Boston, Colonia, 1998, 121-125; A. REY, "Índice de nombres propios y de asuntos importantes de las Cantigas de Santa María", *Boletín Academia Española*, XIV, 1927 327.

¹⁴ J. NAVARRO PALAZÓN, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir", cit. 177-205.

¹⁵ J. F. O'CALLAHAN, *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, cit. 121-125.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

Don Jaime, su suegro, quien recupera, tras un corto sitio en enero de 1266, el codiciado reino y la ciudad que, al decir del propio rey, “era la mejor villa e la pus honrada de Andalusia, después de Sevilla”. Jaime I pide a los vencidos la entrega de la gran mezquita adyacente al alcázar para ser transformada en iglesia. Cuando el monarca entroniza la imagen de Nuestra Señora en la mezquita y la convierte en catedral, los moros piden que se cumpla lo pactado sobre la vieja iglesia del barrio que queda por suyo: su demolición. Tras la magnánima actitud de don Jaime hacia don Alfonso, al recibir éste las nuevas juras, el 23 de junio de 1266, se renuevan los apremios de la Aljama, a los que se opone el propio jefe musulmán, quizá Abuabdil Abenbuit, rey moro de Arrixacas, pues “quien a María desama, tiene mal fin”. Alfonso X no visitaría Murcia hasta cinco años más tarde. A diferencia de la cristianización intransigente de los territorios andaluces reconquistados¹⁶, su actitud en Murcia es más liberal. Para la futura seguridad de Murcia, el monarca ordenó a los musulimes evacuar la ciudad y asentarse en el suburbio de la Arrixaca en el plazo de cuarenta días, para que “...los moros fuesen más guardados e que non ouiese entre ellos et los christianos desamor nin contienda ninguna”¹⁷. Les concedió libertad religiosa, legal y social, como se documenta en el repartimiento de 1272, área que les había sido reservada en 1266¹⁸. Los moros esperaban conseguir del rey, a su llegada a Murcia, la autorización para derruir la iglesia, durante su estancia, que transcurrió entre febrero de 1271 a septiembre de 1272 [*sucedió que estuve yo en Murcia, dice la cantiga*]¹⁹. Tanto la cantiga 169 como la 345 ponen de manifiesto la dificultad de convivencia entre cristianos y musulmanes, empeorando la situación progresivamente, al compás de los avances de la reconquista.

Según Filgueira Valverde, la redacción de la cantiga se supone del año 1279; O’Callahan, por su parte, propone una cronología *post quem* a 1275, en que los mudéjares intentaron recuperar Murcia. Abu-Yúzaf, el señor de Salé, vuelve a aparecer en las cantigas 215 y 328, que evocan la invasión. Las indicaciones de Filgueira son preciosas para el conocimiento de la situación histórico-política; la lírica de la cantiga es trasladada a la prosa de los hechos históricos. Se trata además de una cantiga que proporciona datos históricos, casi exclusivos, del conocimiento de la imagen y del arrabal murado en que se custodiaba. Se destaca la importancia de las relaciones comerciales con Italia: genoveses,

¹⁶ P. K. KLEIN, “Moros y judíos en las “Cantigas” de Alfonso el Sabio: imágenes de conflictos distintos”, *Actas del Simposio Internacional El Legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, 2007, 341-364, sobre todo 342.

¹⁷ J. TORRES FONTES, “El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia. Siglos XIII-XIV”, *Murgetana*, 20, 1963, 87-104, sobre todo 91.

¹⁸ J. TORRES FONTES, *Repartimiento de Murcia*, Murcia, 1960, V-XI.

¹⁹ J. F. O’CALLAHAN, *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, cit. 121-125.



pisanos y sicilianos venían a orar ante la imagen de la Virgen en la antigua iglesia a ella dedicada y a agradecer los dones recibidos.

Otros investigadores reflexionan sobre la cantiga 169²⁰. En la viñeta primera, evidenciada en el título: *Como ésta húa eigreia de santa m[aria] arreixaca de murça*, la Virgen entronizada asoma bajo un arco de medio punto abierto en el muro lateral de la iglesia, emplazada de perfil y el niño sentado sobre su regazo de frente al espectador. Ante ellos pende una lámpara del tipo más repetido en las Cantigas²¹. La segunda viñeta se refiere a la petición a Alfonso X por parte de los moros, la primera demolición de la iglesia, por el problema que suponía su ubicación en el barrio musulmán. Se les distingue por su atavío con el almalizar sobre la cabeza y el atuendo con vestiduras a la moda nobiliaria, túnicas de amplias mangas recamadas como el cuello; tras ellos se sitúan los nobles castellanos, uno de los cuales es un espatario con la espada envainada y dos pajes. El monarca está sentado sobre un trono sin respaldo forrado con una tela heráldica de leones y castillos. No cubre la cabeza con corona, sino con bonete, pues en 1243, fecha de la toma de Murcia era infante.

Sigue la narración en la tercera viñeta: *Co' os mouros pedieron mercee al rei don james Daragon*. Cuando la sublevación mudéjar de Murcia y Andalucía, en 1266, Jaime I de Aragón, suegro de Alfonso X, recuperó el reino de Murcia para su yerno. Los moros reiteran el permiso para demoler la iglesia, con el fin de construir una mezquita. De nuevo figuran cinco moros de rodillas, ahora ante el rey de Aragón, cuya edad viene indicada por la barba blanca y el manto estampado con las barras de Aragón, como en la tela que cubre el solio y sobre los vestidos de los dos espatarios en pie, y dos pajes, que cierran el grupo de moros. Dicha petición es de nuevo impetrada ante el rey Alfonso el Sabio, sentado sobre el trono con atuendo real y coronado y atento a su demanda con la mano dirigida hacia los seis moros. El rey da finalmente permiso para derribar la iglesia. Sin embargo, es denegado por el gobernador musulmán, que se opuso a la destrucción alegando que *No lo haré, porque a los que Miriam desama, mal los quebranta*²². Nueve moros y cuatro mancebos de rodillas ante

²⁰ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e Imágenes*, Madrid, 2007, 89-90. A. FERNÁNDEZ GUERRA, *Alcance a los ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*, Murcia, 1886, 106, indica que en la cantiga se representa la vista de Murcia y del santuario.

²¹ J. GUERRERO LOVILLO, "Las lámparas de las "Cantigas"", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVII, 1944, 148-170.

²² *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. Escorialense T. I. 1*, Introducción, versión castellana y comentarios de J. FILGUEIRA VALVERDE, Madrid, 1985, 278; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 89; W. METTMANN,



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

el emperador de Marruecos, sentado sobre sillón de oro, hace ademán con los brazos y manos de no ser posible acceder a la demanda de la demolición de la iglesia²³.

En la última viñeta, titulada *Como os mouros provar de desfaz á eigreia de s m i nunca poder*, se figura el momento en que, aprovechando la invasión de Abu Yusuf en el sur de España, en 1275, los mudéjares intentaron recuperar Murcia, pero la Virgen lo impidió de nuevo. Un grupo de moros-negros se aprestan a derruir el muro de la iglesia, en cuyo interior campea la Virgen entronizada similar a la pintada en la viñeta primera²⁴. La ilustración responde al esquema compositivo general de las Cantigas: el texto y la música iban juntos y la ilustración se enfrentaba a ellos en el folio frontero²⁵. La ilustración se compone de seis escenas inscritas en los correspondientes recuadros, separados por la consabida cenefa de rosetas en cuyas intersecciones se alternan heráldicos castillos y leones, alusivos a la monarquía castellano-leonesa. El primero y sexto recuadros difieren del resto por la inclusión de la Virgen de la Arrixaca, entronizada en su iglesia, cuyo estilo islámico viene denunciado por un arco de herradura. Ante ella se disponen construcciones fortificadas con murallas y barbacanas rematadas en almenas de claro signo islámico; las del primer plano, más bajas corresponden a la cerca, sugiriéndose el barrio de la Arrixaca por medio de muros del mismo sistema defensivo. Los elementos constructivos tienen color marfileño, que contrastan con los tejados policromos azules y rojos.

Las cantigas de Santa María de Villasirga y la imagería

La Virgen del santuario templario de Villalcázar de Sirga (Palencia) reúne catorce composiciones mariales²⁶. Doce cantigas se refieren a otros tantos milagros obrados por ella. El emplazamiento del santuario en el Camino de Santiago contribuyó a que en el siglo XIII el culto de la imagen alcanzase una difusión fuera del ámbito puramente local. No obstante lo cual, las referencias

Alfonso X el Sabio, *Cantigas*, Madrid, 1981, 1988, 1989, t. II, 174; *Cantigas de Santa María*, Alfonso el Sabio, (1889), edición facsímil Madrid, 1990, vol. II, 242.

²³ A. FERNÁNDEZ GUERRA, *Alcance a los ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*, Murcia, 1886, 106-107.

²⁴ M. WILK, "Les attentats musulmans contre les images et les édifices religieux dans les Cantigas de Santa Maria", *Images Re-vues*, 2, 2006 (http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n°13).

²⁵ J. YARZA LUACES, "Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas", *Metrópolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, catálogo exposición, Sevilla, 1998, 163-179.

²⁶ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Cantares de loor a Sancta María", catálogo *Alfonso X*, Murcia, 2009, 356-365, sobre todo 362.



a Santiago lo son por milagros de la Virgen, entre ellos el obrado en la persona de un escudero cautivo de moros, liberado por Santa María (cantiga 227 e). El agraciado, barbado, que acude, provisto de los hierros, testimonio del prodigio exclama: “¡*Esto hace la Virgen que acorre a los cuitados!*”, contando luego su historia a los que estaban reunidos²⁷. El rey estuvo de alguna manera vinculado al monasterio templario, donde fue sepultado su levantisco hermano el infante don Felipe y esposa Inés Téllez Girón (¿?). También en la cantiga 278 c se refiere un milagro de la Virgen en Villasirga: una señora francesa, de regreso de su peregrinación a Santiago de Compostela, se refugia, a consecuencia de un temporal en el santuario, donde recobra milagrosamente la vista. Ya en camino, encuentra a un peregrino que viajaba a Santiago, haciéndole desistir de ello, dirigiéndole a Villasirga, donde recobrará la vista²⁸.

De las dos esculturas de la Virgen entronizada existentes en la iglesia templaria de Villalcázar, no está claro cuál de ellas es la verdadera imagen relacionada con las Cantigas²⁹. Los caracteres iconográficos bastante similares, aunque una es de mejor calidad. Mientras Ainaud de Lasarte y Durán Sanpere datan la más interesante a fines del siglo XIII³⁰, J. Ara adelanta la fecha a la primera mitad del siglo XIII, y, en su opinión, cualquiera podría ser la titular de este santuario, citada por el monarca hacia 1255. Tal vez la más antigua es la que preside el retablo mayor, cuyo velo está ajustado al perfil de la cabeza y el borde inferior del manto casi horizontal y paralelo al suelo. La llamada Virgen Blanca que se conserva actualmente en la capilla de Santiago obedece al mismo concepto, pero está cobijada bajo un dosel. La forma en que se despega el velo de la cabeza hace presumir una fecha más tardía, aunque en conjunto su talla es más estereotipada. En mi opinión, creo que ambas esculturas podrían situarse en el último cuarto del siglo XIII, influyendo sobre el tipo de la imagen de la Cantiga. Ambas imágenes están flanqueadas por dos ángeles, detalle inusual en las esculturas marianas coetáneas, y que no se reflejan en las miniaturas correspondientes a los milagros³¹. Dicha convención iconográfica procede de la iconografía bizantina y fue difundida en Occidente a partir del Portal Real de Chartres, siendo la imaginería deudora de la escultura monumental³². Aunque J. Ara estima una

²⁷ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, cit. 283.

²⁸ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, cit. 212-213.

²⁹ C. J. ARA GIL, “Imaginería Gótica palentina”, *Jornadas sobre el Gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, 41-64.

³⁰ J. AINAUD DE LASARTE y A. DURÁN SANPERE, *Escultura gótica. Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, 76, fig. 55.

³¹ J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, cit. 272.

³² Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, I 1998, 298-301.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

excepcionalidad del tipo en la imaginería, existe algún ejemplo anterior, como la Virgen con el Niño, coronada por dos ángeles, frente a la sala capitular del lastimosamente arruinado monasterio berciano de San Miguel de las Dueñas³³.

La curación del Rey Alfonso el Sabio por la virtud del Libro de las Cantigas y la imagen de la Virgen de la Esclavitud

La cantiga 209, fol. 119v, del código de Florencia refiere la curación del rey Alfonso el Sabio por la virtud del Libro de las Cantigas³⁴. El hecho aconteció entre 1276 y 1277, en Vitoria³⁵. Se da la circunstancia de que es la única ocasión en que se representa un milagro suyo acompañado de la correspondiente ilustración figurativa³⁶. El doliente monarca cuenta en primera persona cómo hallándose en la citada ciudad vasca “*me cogió un tal dolor que pensé era mortal... los físicos me mandaron poner paños calientes, pero no lo quise hacer, sino que mandé traer el libro [de las cantigas]... y lo pusieron sobre el dolor*”. Inmediatamente el dolor remitió. El rey sufre en el lecho acompañado de los médicos, tras ellos varios cortesanos lloran secándose las lágrimas con paños y a la cabecera del enfermo un criado le abanica con un *moscatorium* [o flabellum] de plumas de pavo real y espanta las moscas³⁷, repetido en las seis viñetas. Los físicos, como dice el texto, traen paños calientes, que el rey rechaza. En la siguiente escena, el monarca, gracias al libro colocado sobre la parte dolorida, cura, se incorpora y se sienta en el lecho, con las manos juntas, dando gracias a la Virgen junto con los cortesanos.

La imagen de la Virgen de la Esclavitud es la advocación original³⁸. Obra de hacia 1280, se venera en la catedral de Vitoria La Virgen está entronizada y

³³ Fr. A. ÁLVAREZ, “Una ignorada Virgen asunta del siglo XII”, *Tierras de León*, X, 1970, 51-57, sobre todo 54.

³⁴ Biblioteca Nazionale, ms. B.R. 20, cantiga 209, fol. 119 v. A. GARCÍA SOLALINDE, “El código florentino de las Cántigas y su relación sobre los demás manuscritos”, *Revista de Filología Española*, V, 1918, 143-179. N. AITA, “Miniature spagnuole in un codice fiorentino”, *Rassegna d'Arte*, 1919, XIX, 149-155; N. AITA, *O Código Florentino das Cantigas do rey Alfonso o Sabio* (These apresentada para o bacharelado em letras na Faculdade de Philosophia e Letras do Instituto de Estudos Superiores de Florença), Río de Janeiro, Lhito-tipo Fluminense-Quitanda, 24, 1922. Separata da *Revista de Língua Portuguesa*.

³⁵ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII, leída en imágenes*, cit. 44. 130, nota 250.

³⁶ L. LAHOZ, *Gotikoko artea Araban/El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, 107-8, 128, 147.

³⁷ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*., cit. 130.

³⁸ C. DE CASTRO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Álava*, Madrid, 1915, lám. 3; L. LAHOZ, *Gotikoko artea Araban/Arte del Gótico en Álava*, cit. 108; A. DOMÍNGUEZ, “Cantares de loor a Sancta María”, cit. 362.



el Niño sentado sobre su rodilla izquierda y sujetado su hombro por la mano izquierda de María. Fue presumiblemente donación del rey a la iglesia principal en el proceso de su construcción. Originariamente resultaba más esplendorosa por cuanto estaba recubierta de planchas de plata³⁹. Su relación con la producción cortesana es evidente, atribución que ha sido refrendada por un dato histórico. Se trata de una imagen gótica, que forma parte del grupo bautizado como vasco-navarro-riojano, modelo en el que se observa una plantilla vigente en el último tercio del siglo XIII y en el siguiente, de amplia difusión en la zona⁴⁰. G. Weise consideraba este ejemplar prototipo del grupo y se ha querido ver en el mismo un origen castellano⁴¹, si bien el número no especialmente significativo de ejemplos ha servido como argumento en contra de la propuesta. No cabe duda que el origen iconográfico proviene de la escultura monumental, concretamente de la imagen con el Niño entronizada en los tímpanos góticos y anteriormente en los románicos, de donde ha sido adoptado en la eboraria, como se pone de manifiesto en los marfiles parisinos de hacia 1240-50, particularmente bellos los del Museo del Louvre.

Las Cantigas y el Crucificado

Las cantigas n. 30, 59, 113, 190, particularmente la 59, en que Cristo desclava un brazo para abofetear a una monja que iba a ir por mal camino, presentan al Crucificado con el cuerpo arqueado. Se trata de un tipo que influirá sobre crucificados andaluces, extremo sobre el que traté, pero a la inversa⁴². El Crucifijo gótico denominado del Millón, emplazado junto con la Virgen y San Juan –calvario sintético– en la viga del retablo mayor de la catedral de Sevilla, presenta una iconografía similar a los indicados de las Cantigas. Obra de época alfonsina, es el inspirador del de Sanlúcar la Mayor (Sevilla)⁴³. Este último y otros diseminados por el país, son datables en el siglo XIV. A diferencia de la Crucifixión de la cantiga L, 4, carácter arcaizante, los Crucificados antedichos ostentan una anatomía de estilo avanzado⁴⁴.

³⁹ L. LAHOZ, *Gotikoko artea Araban/Arte del Gótico en Álava*, cit. 108.

⁴⁰ Tipo estudiado por C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1988, 150-193.

⁴¹ G. WEISE, *Spanische Plastiki aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-(1939), tomo II, (II), lám. 88.

⁴² Á. FRANCO MATA, “Manifestación plástica del siglo XIV. El Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, cit. 65-71.

⁴³ D. ANGULO, Diego, *La escultura de Occidente*, Barcelona, 1936, 170; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La introducción de la escultura gótica en Sevilla”, cit. 131; *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991, 224, 228.

⁴⁴ *Las Cantigas*, ed. J. FILGUEIRA VALVERDE, cit. 108-110.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

Las cantigas y la iconografía

Una de las características más sobresalientes de la iconografía de las cantigas es su originalidad y variedad tipológica. Un mismo tema puede ser interpretado con diversas variantes. Son los casos del Árbol de Jesé o la Anunciación por citar algunos.

La Virgen de Getsemaní akeiropoieta

La Cantiga 29, fol. 144, del Códice Rico dice así: “Cómo Santa María hizo aparecer en las piedras imágenes con su semejanza” en una iglesia de Getsemaní (fig. 3). Se trata de unas figuras de la Virgen con el Niño, que sin haber sido pintadas ni labradas, aparecieron representadas sobre los muros de piedra de la iglesia “que no eran pinturas, // ni tampoco habían sido talladas... Dios quiso figurarlas en piedra”⁴⁵. Ha sido incluida en el grupo de cantigas de ensalzamiento de la Virgen. La tipología de la Virgen de pie con el Niño de la cantiga CLI 6 responde al mismo tipo y evidencia un claro parentesco con la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla (fig. 4)⁴⁶. Obra del siglo XIV y acreedora de numerosas copias, ha sido vinculada al arte italiano por diversos investigadores. En lugar de ello, creo que la Virgen de las Cantigas es la fuente en que se inspiró el anónimo pintor⁴⁷. Felipe Pereda considera que la Virgen de la Antigua procede directamente, junto con un reducido grupo de vírgenes murales repartidas por distintos templos sevillanos, de las primeras imágenes de culto documentadas en las Cantigas en el siglo XIII, que se encuentran entre las primeras referencias explícitas al culto de una imagen mariana del que tenemos conocimiento en la península ibérica. En la invención y posterior desarrollo de cultos importados, ejercieron un papel modélico determinados ejemplos palestinos, concretamente de la basílica de la Natividad de Belén, de las que se hicieron eco los miniaturistas de Alfonso el Sabio. Fueron estas imágenes “orientales a las que se atribuía un origen angélico, es decir, acheiropoiético, las que sirvieron de fundamento a la sevillana. De este modo se puede mostrar que al menos una de las raíces de las imágenes de culto sevillanas se encuentra en la reintroducción en Castilla de una tradición importada”⁴⁸.

⁴⁵ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 111.

⁴⁶ Á. DOTOR Y MUNICIO, *La Catedral de Sevilla*, Barcelona, s. a., I, 11; *La Catedral de Sevilla*, cit. 361-363, fig. 248.

⁴⁷ J. GUERRERO LOVILLO, *Sevilla, Guías artísticas de España*, Barcelona, 1962, 52-53.

⁴⁸ F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007, 147-148.



Fig 3.- Milagro de la Virgen de Getsemaní, cantiga 29, Códice Rico



La Virgen de la Antigua es la titular de la capilla de su nombre, donde se hizo enterrar el arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza. Dice de la pintura: “Es evidente que esta imagen no ofrece la antigüedad que piadosas tradiciones le asignan, considerándola como visigoda y relacionándola con la odisea de los mozárabes en los momentos en que la ciudad se regía por la ley agarena. Se trata de un icono de tamaño mayor que el natural, pintado al fresco en el siglo XIV, habiéndose tenido presente algún icono bizantino de la Virgen Odigitria. Revela influjo francés, pero a través de Siena, acusándose más la tónica italiana que la francesa y dando entrada a cierto matiz español en el uso del dorado, si es que no apareció en posteriores repintes”. El influjo de la Antigua fue espectacular, copiándose por doquier, habida cuenta del origen legendario que se le atribuía. La localización de la imagen y su iconografía, guardan un curioso parecido con la historia de un milagro mariano acaecido en la cantiga 29, una de las fuentes más antiguas con que contamos sobre la proliferación de imágenes santas marianas en la Castilla bajomedieval⁴⁹.

Milagro de la Virgen, santuario de Salas, Códice Rico, cantiga 179, tres viñetas con la Virgen Odigitria tipo Santa María Maggiore⁵⁰ cuenta la historia de una mujer tullida que recupera la movilidad al ser trasladada al santuario



Fig 4.- Virgen de la Antigua, catedral de Sevilla

⁴⁹ F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia...*, cit. 166-177.

⁵⁰ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, 118; A. DOMÍNGUEZ, “Cantares de loor a Sancta María”, cit. 360, nota 17



de Salas. En tres de las viñetas se representa un altar del monasterio coronado por una imagen mariana pintada sobre tabla, rematada en arco apuntado. Esta imagen responde al tipo bizantino de Odigitria, como la famosa conservada en la basílica de *Santa Maria Maggiore* de Roma, denominada *Salus Populi Romani* atribuida a San Lucas. La presencia de este icono sobre el altar de un monasterio occidental es el resultado de una devoción impulsada por los frailes mendicantes. Para F. Corti, esta instalación sobre un altar público, desconocida en el oriente bizantino, se hizo en una primera etapa como iconos festivos –iconos colocados sobre un altar en ocasión de fiestas de santos– y posteriormente como cuadros permanentes⁵¹. De los conventos pasó a catedrales e iglesias.

Evocaciones a Italia: Virgen entronizada en un tabernáculo

Una mujer tahúr que jugaba a los dados delante de una iglesia en Foggia (Puglia) (cantiga 136, fol. 192 r Códice Rico) arrojó una piedra sobre la estatua de María con el Niño que se hallaba en el pórtico (fig. 5). La mujer pagaría su blasfemia con su vida, pues su cuerpo es arrastrado por la ciudad atado a un caballo. La Virgen obrará el milagro⁵². La catedral de León tiene una portada llamada de la Virgen del Dado, que debe su nombre a una tradición referente a un grupo de tahúres que estaban jugando a los dados. Como uno perdiera su dinero arrojó airado su dado sobre el rostro del Niño, manando sangre. Este conmovedor suceso promovió su conversión⁵³. Entre las cantigas narrativas se incluye también la del hombre que jugaba a los dados (cantiga 38, fol. 57 Códice Rico v)⁵⁴.

La Virgen de las cantigas 136 y la 34 está dentro de un tabernáculo⁵⁵. Dicha convención iconográfica tiene precedentes en la escultura monumental gótica de Francia, donde se rastrea en fecha bastante anterior a las Cantigas, como en la portada de Santa Ana, de Notre Dame de París [poco después

⁵¹ F. CORTI, “Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Valencia, 1998, 8-13, sobre todo 10-11; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 118.

⁵² A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 110, fig. 113. En 152 citan a Mariví Chico en relación con la abundancia de cantigas sobre historias de tahúres, M. CHICO PICAZA, “Cronología de la miniatura alfonsí: Estado de la cuestión”, *Anales de Historia del arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate*, 4, 1994, 569-576, sobre todo 572.

⁵³ Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, cit. 92-102.

⁵⁴ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 152, fig. 115.

⁵⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, 67-69, sobre todo 68.



Fig. 5.- Mujer jugadora de dados, cantiga 136, Códice Rico



de 1160] y la portada occidental izquierda de la catedral de Laon [1195-1205]. El tipo gozó de gran predicamento en nuestro país, como se observa en la portada de San Juan de la catedral de León⁵⁶. La imagen de la Virgen con el Niño del desaparecido tabernáculo de Orsanmichele de Florencia, erigido en 1285 proviene, en mi opinión, del tipo representado en las Cantigas. La *loggia* donde estaba el citado tabernáculo estaba abierta para el mercado de del grano, edificado sobre un terreno del convento de san Michele in orto. Esta construcción tuvo una existencia muy movida, descrita por Paatz y que estimo vale la pena incluir por lo que puede evocar a las Cantigas como inspiradoras: “*Su uno dei suoi pilastri si trovava un’immagine della Madonna. Nell’anno 1292 l’immagine cominciò a guarire miracolosamente i malati; da allora la loggia vivinne uno dei più importanti luoghi di culto della città, nonchè sede di una potente compagnia che promuoveva regolarmente in onore del quadro miracoloso e che per questo venne detta dei “Laudesi”*”. Sin embargo, la *loggia* continuó durante algunos decenios desempeñando su originaria función profana. En 1304 fue víctima, como todo el barrio, de un incendio provocado por Ser Neri Abati con motivo de una lucha entre familias. A dicha construcción sucedió otra iniciada en 1307, de escasa solidez, que no se había terminado el año siguiente, y que amenazaba con derrumbarse ya en 1321 y 1332. Antes del actual tabernáculo de Andrea Orcagna, Giovanni di Balduccio construyó en 1335/1340 otro de planta probablemente cuadrada con cuatro arcos y cubierto por una bóveda de crucería. Uno de ellos se cerraba con un muro que servía de fondo para la imagen milagrosa. Es el representado en el ms. Tempi 3, *del Specchio umano de Domenico Lenzi*⁵⁷.

En ocasiones, como en la Mujer jugadora de dados, de la cantiga 294, fol. 20, del Códice Florentino (fig. 6)⁵⁸, se mimetiza la referencia a un templo italiano, como la portada de la catedral de Pisa (fig. 7). Estas alusiones al arte italiano contribuyen a enfatizar las relaciones de la iconografía con dicho país, que se suman a las indicaciones vertidas hace años por A. Domínguez, en cuanto a desechar influencias francesas. La citada investigadora considera los vínculos fundamentalmente con Italia del sur⁵⁹.

⁵⁶ Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, cit. 141-142.

⁵⁷ G. KREYTENBERG, “Un tabernacolo di Giovanni di Balduccio per Orsanmichele a Firenze”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, VIII, 1990, 37-57; Id. *Orcagna’s Tabernacle in Orsanmichele, Florence*, Nueva York, 1994, 25-27.

⁵⁸ Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20.

⁵⁹ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Filiación estilística de la miniatura alfonsí”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, Granada, 1973, vol. I, 345-358.



Fig. 6. Mujer jugadora de dados, cantiga 20, códice de Florencia



Fig. 7. *Porta di San Ranieri*
Antigua puerta en bronce de
la Catedral de Pisa,.

El Credo: Del Génesis al Juicio Final

El dogma católico se fundamenta en la en un dios uno y trino, la Trinidad. La Trinidad es el signo de la fe cristiana, el Credo. En las Cantigas, M^a Victoria Chico ha estudiado la que denomina una nueva iconografía trinitaria en el códice de El Escorial, correspondiente a la cantiga 90 (fig. 8)⁶⁰. Se trata de una iconografía sintética, sin los apóstoles portadores del texto de cada artículo⁶¹. Ya al menos desde el siglo XII existe la idea de asociar en imagen el Credo apostólico al de los profetas. Parece que los primeros ejemplos son proporcionados por la orfebrería del área del Mosa, como la arqueta

⁶⁰ M.V. CHICO PICAZA, “Una nueva iconografía trinitaria en el códice rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Escorial T. I, 1)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 56, 1983, 215-223.

⁶¹ Á. FRANCO MATA, El “Doble Credo” en el arte medieval hispánico, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIII, n. 1 y 2, 1995, 119-136; Id., “El “Doble Credo” en las sillerías de coro góticas españolas y sus orígenes”, *Archivo Iberoamericano*, t. LVI, n. 221-222, 1996, 103-119.



Fig. 8. Trinidad Cantiga 90, Códice Rico



Fig. 9. Ara portátil, Kunstgebe Museum, Berlín

de San Heriberto (1160-1170)⁶². (fig. 9). En la plástica gótica es interesante reseñar algunas vírgenes abrideras, como la de Quelven, siglo XIV; Virgen abridera, Cheyres, 1330-1340.

Creación

La Creación es el primer ciclo iconográfico en la Biblia, correspondiente al Génesis, del que la iconografía se ha mostrado generosa⁶³. Forma parte de ella Creación la serpiente del paraíso (cantiga 320, viñeta 1, fol. 51, Códice Florentino). La serpiente con cabeza de tal ha sido sustituida por cabeza de mujer, reconocible por su tocado. Para Gonzalo Menéndez Pidal se trata de un “malísimo continuador” que tras la muerte del monarca trabajó con muy poca pericia en el código florentino⁶⁴. Ana Domínguez, por su parte, alude a esta variante iconográfica,

⁶² Á. FRANCO MATA, “El “Doble Credo” en el arte medieval hispánico”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, cit. 119-136.

⁶³ P. DE PALOL, “Bordados románicos catalanes: I. El Génesis de Gerona”, *Cahiers Archéologiques fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, VIII-IX, 1955-1956; Á. FRANCO MATA, “El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo”, *Toletum*, 70, 1987, 2ª época, n. 21, 53-160.

⁶⁴ G. MENÉNDEZ PIDAL, “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 150, 1962, 25-51, sobre todo 39.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

antecedente de la fórmula imperante en el siglo XV⁶⁵. Estamos ante la serpiente tentadora, que mientras en la Biblia es el instrumento del Demonio, en el arte cristiano son uno. Para hacer admitir que está dotada de palabra y tal vez en recuerdo de las sirenas antiguas, los imagineros y los pintores la representan como una especie de lagarto con busto de mujer, o como se decía en francés antiguo, con rostro de virgen (*in specie virginis*). Esta convención era corriente en la puesta en escena de los Misterios: en la Pasión de Semur se estipula que la serpiente tendrá el pecho de una mujer. Sin embargo, no tiene por qué ser el teatro religioso al que se deba la introducción de esta modalidad. Aparte de la imagen mencionada de las Cantigas, en las catedrales de Amiens y Auxerre se representa la serpiente con cabeza de mujer (*caput virginem habens*). El copiar las esculturas de las catedrales era la única labor del director teatral. Ocasionalmente esta serpiente antropoide va tocada con corona, siendo uno de los primeros ejemplos el retablo esmaltado de Nicolás de Verdum en Klosterneuburg (1181). El tema es poco frecuente en miniaturas alemanas, incluso en el siglo XIII⁶⁶. El final de la Edad Media, por el contrario, representa con asiduidad dicha modalidad en los más variados materiales.

Árbol de Jesé

Ana Domínguez ha dedicado varios estudios al Árbol de Jesé, que tienen especial representatividad en las Cantigas –Códice Rico, t. I, 1, cantiga 20, viñeta 1, fol. 32 b; cantiga 80, viñeta 4, fol. 118 r; cantiga 70, viñeta 5, fol. 104 r–⁶⁷. La cantiga 20 está inspirada en el arte francés (fig. 10). Aunque cristológica, la vidriera de la catedral de Chartres presenta a Jesé acostado dormido y de él nace la *virga* [*et eggredietur Virga de radice Iesse*, Is. 11, 1]. La vidriera chartriana ha sido interpretada en el marco de la teología política (fig. 11)⁶⁸. Están claramente

⁶⁵ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 169, fig. 126.

⁶⁶ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996, 108-109.

⁶⁷ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ “Del árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario”, *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, vol. II, Valencia-Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, 187-206; Id. “La Virgen rama y raíz. De nuevo con el Árbol de Jesé en las Cantigas de santa María”, J. MONTOYA MARTÍNEZ y A. DOMÍNGUEZ (coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”* (Curso de verano de El Escorial, 1997), Madrid, 1999, 173-214, figs. 1-20; Id., “En torno al Árbol de Jesé (siglos XI al XIII). Tres ejemplos en las Cantigas de Santa María”, S. PARKINSON, ed., *Music and Manuscripts of the “Cantigas de Santa María”*, Oxford, 2000, 70-92; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 126-127.

⁶⁸ C. MANHES-DEREMBLE y J.-P. DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la Cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, París, 1993, 239-248, n. 49.



Fig. 10. Árbol de Jesé, cantiga 20, códice Rico

identificados todos los personajes, de forma que se colige que los dos reyes de la cantiga son claramente David y Salomón. Me parece importante destacar que la citada cantiga tiene una clara implicación política, como se pone de manifiesto el emblema de Castilla y León y el monarca postrado de hinojos



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

orando ante el Árbol de Jesé, justificando así su sacralidad como rey por medio de los reyes bíblicos. A diferencia del tema en la abadía de Saint-Denis y la indicada de Chartres, en las que se pretende armonizar el poder religioso y el real, el Rey Sabio se abroga sobre sí mismo dicho poder. Recuérdese la retirada de su amistad al obispo leonés D. Martín Fernández, a quien había considerado *mío amigo e criado*⁶⁹. En ninguna de las cantigas figuran instrumentos musicales. Si están presentes, sin embargo, en dicho tema en portadas de catedrales góticas, así en la portada de San Juan de la catedral de León, cuyos reyes portan instrumentos de música, que he analizado hace años. Uno de ellos lleva una zanfoña, como en la cantiga de los músicos, M. 160, donde un clérigo y un lego tocan cada uno este instrumento. Con la mano derecha empuñan el manubrio que hacen girar las ruedas que ponen en vibración los juegos de cuerdas; con la izquierda pulsan las teclas que se ven en la parte baja de los instrumentos. Estas teclas son solidarias de una serie de cuchillas de madera situadas a distancias fijas, que cortan la longitud vibrante en la cuerda, modificando el sonido⁷⁰. Figuran asimismo en la portada de acceso al claustro en la catedral de Burgos. Los reyes músicos no son privativos de dicho tema; también aparecen acompañando a la teofanía intemporal de Cristo, en Burgos; el organista de la portada del Sarmental responde a la indicación de

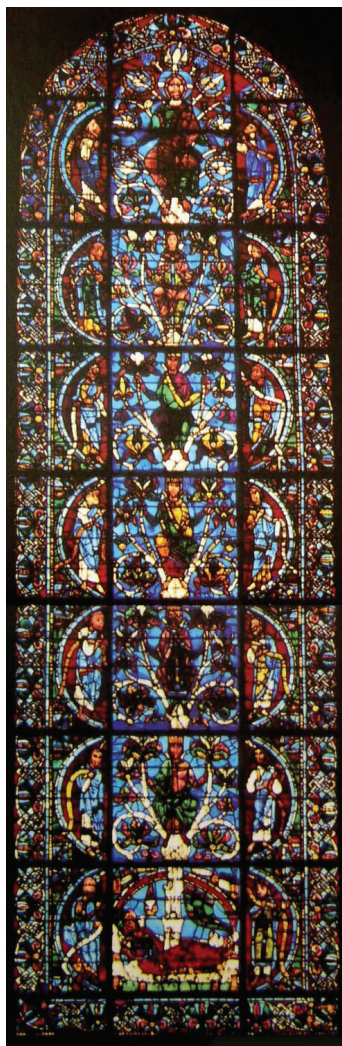


Fig. 11. Árbol de Jesé, vidriera de la catedral de Chartres

⁶⁹ Á. FRANCO MATA, "Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León", *Norba-Arte, Universidad de Extremadura, Departamento de Historia del Arte*, VII, 1987, 71-81; Id. *Escultura gótica en León y provincia...*, cit. 35-49.

⁷⁰ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, 242; R. ÁLVAREZ, "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", *Revista de Musicología*, X, 1987, n. 1, 67-104; M^a C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel, 2001, 206-209.



Fray Juan Gil de Zamora cuando dice que el órgano es el único instrumento músico que ha de usarse en la iglesia para evitar el abuso de los juglares. El citado órgano burgalés es pequeño, por ello le basta con un fuelle manejado a mano por el ayudante. Las miniaturas del código de los músicos, 200, muestran otros órganos aún de menor tamaño, cuyo fuelle es accionado por el propio tañedor⁷¹. Cantiga 20, viñeta 1, fol. 32 v, Código Rico

Anunciación

Responde a la representación más sencilla, es decir, con los protagonistas, la virgen y el arcángel Gabriel, de pie y separados por los lirios simbólicos de la virginidad de María. Aunque responde a la composición del siglo XIII, introduce un elemento peculiar, los enormes macetones donde florecen numerosos lirios colocados de forma irregular. Las cantigas son pródigas en esta representación, que constituye el comienzo de la historia de la salvación en el que María aceptó la maternidad de Cristo. La Virgen se convierte en la nueva Eva (cantiga 60) como contraposición de Eva, y como tal abre las puertas del paraíso. Forma también parte de la pasión de Cristo estableciendo un paralelismo por medio de la *compassio Mariae*; en la cantiga 30 la Anunciación se sitúa a la izquierda y a su lado Cristo en la cruz. Esta composición influirá sobre la iconografía bajomedieval siendo relacionada con las *Meditationes Vitae Christi*, del Pseudobuenaventura. Las variantes iconográficas de las cantigas en el código escurialense y en el florentino no tienen parangón en ninguna otra manifestación artística⁷²

La variante plástica gótica más peculiar, que gozó de gran predicamento es la audaz representación de la “Preñada” de la catedral de León, acompañada del “ángel de la sonrisa”. El grupo fue copiado en numerosos lugares de León y Castilla e incluso sobrepasó los límites de la región. La Virgen aparece en un estado de ingravidez avanzado. Se trata de hacer patente la aceptación de la maternidad por parte de la Virgen.

Natividad

También para este episodio se ha echado mano de recursos peculiares, donde se ha puesto de manifiesto la ternura de la Virgen hacia el Niño. En una composición (cantiga 160, viñeta 2, fol. 216 Código Rico) la Virgen acuna en su regazo al Niño sentada en el suelo como la Virgen de la Humildad,

⁷¹ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, cit. 245.

⁷² A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 128-132.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

inscribiéndose en la misma tipología⁷³, y hace partícipe del misterio al rey y a sus cortesanos. Mientras la cantiga 1 responde a la iconografía típica del siglo XIII, con la Virgen acostada y el Niño en la cuna entre los dos animales y San José en un extremo, la cantiga 80 se ilustra en dos momentos, con la Virgen en pie junto a la cuna rodeados de un grupo de ángeles con velas encendidas. La fuente de inspiración proviene de los Apócrifos, como la escena de la Natividad de la catedral de León. Aquí se ha insistido más en la cotidianeidad del hecho, con las comadronas aseando al Niño⁷⁴.

La Crucifixión y la Anástasis [mejor Katastasis]

En la cantiga IX, interesantísima desde el punto de vista de la pintura sobre tabla, se representa una tabla con un Crucificado, en el que Sánchez Cantón quiere ver relación con el tipo de Giunta Pisano en la basílica de Asís⁷⁵. No preciso remitirse a este pintor italiano, ya que este tipo de Crucificado existe en Castilla.

Aunque el mecenazgo y las condiciones económicas derivadas de conquistas en Andalucía, algo antes del reinado de Alfonso X, como el valle del Guadalquivir, permitieron llevar a cabo importantes empresas artísticas, las crisis de los momentos finales de su reinado se expresan en el carácter inacabado de muchos de sus códices. No se terminaron de realizar las miniaturas en el código de las Cantigas de Florencia, que sería la segunda parte del escurialense (T.I.1)⁷⁶. Alude al milagro del monasterio de Montserrat, en la cantiga 113 referente a la crucifixión. Se desprendieron unas piedras, pero no llegaron a destruir la iglesia, paralelamente al momento en que Cristo muere y se abrieron los sepulcros, al romperse las piedras, resucitando a los muertos⁷⁷.

La Crucifixión de la viñeta 2 de cantiga 113 fol. 160 v, del Códice Rico presenta a Cristo crucificado y en la parte inferior varios personajes saliendo de sus sepulcros, episodio tomado del evangelio de San Mateo (27, 45-53) (fig. 12). La cantiga refiere el hecho así: “Como as pedras se foron fender quando morréu Ihesu Christo e dar os mortos...”⁷⁸. La cantiga narra un milagro ocurrido en el

⁷³ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Código en el Monasterio de El Escorial. Iconografía evangélica en las cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 80, 1984, 37-44, sobre todo 39.

⁷⁴ Á. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León (1230-1530)*, cit. 143-147.

⁷⁵ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, *Archivo Español de Arte*, XXVII, Madrid, 1954, 67-69, sobre todo 68.

⁷⁶ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, cit. 37-44.

⁷⁷ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, cit. 42.

⁷⁸ J. FILGUEIRA VALVERDE, “Transcripción textual de las cantigas contenidas en el código T.I.1”, *Alfonso X, El “Código Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. T.I. 1, de la Biblioteca de El Escorial*, facsímil y volumen complementario, Madrid, 1979, 51-264, sobre todo 187.



Fig. 12. Muertos saliendo del sepulcro al morir Cristo en la cruz, Cantiga 113, Códice Rico

monasterio de Montserrat, donde se desprendieron las piedras, pero no llegaron a destruir la iglesia. El prodigio se relaciona con la citada escena evangélica⁷⁹.

La Anástasis o Descenso a los infiernos se representa en el código florentino (cantiga 210, fol. 120 v)⁸⁰. Se trata de un tema de tradición bizantina y corresponde a una de las fiestas del Dodecaortón relacionada con la Resurrección que en la liturgia oriental se desdobra en el citado episodio y en las Mujeres con los perfumes ante el sepulcro⁸¹. En el mundo occidental, sin embargo, es menos frecuente, pero la Anástasis está asociada a la Crucifixión en el Crucifijo de don Fernando I y doña Sancha, obra que se remonta a unos años antes de 1063 (fig. 13). O. Carl Werkmeister descubrió su vinculación con la liturgia funeraria del monarca⁸², aspecto que he ampliado en estudios posteriores. La iconografía es clara: En la parte inferior del lado izquierdo de la cruz salen de sus tumbas varios personajes desnudos, que resucitan, según indica

⁷⁹ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 136, fig. 106.

⁸⁰ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 130, 136, fig. 95.

⁸¹ G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milán, 2000, 19-35; Franco Mata, "Iconostasio e iconos", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 21-22-23, 2003-2004-2005, 91-130.

⁸² O.-K. WERCKMEISTER, "The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, 167-192.

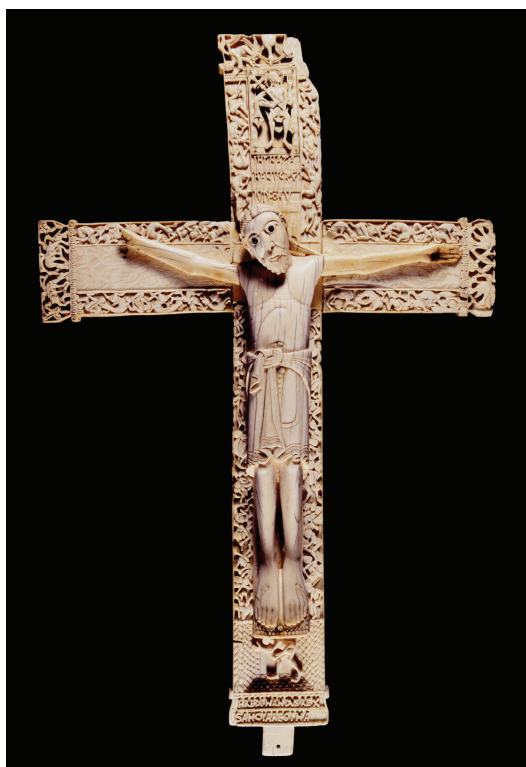


Fig. 13. Crucifijo de don Fernando y doña Sancha, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

el evangelista Mateo. Más arriba, Cristo con báculo rematado en cruz descendiendo al limbo para recoger a Adán, Eva y patriarcas del Antiguo Testamento⁸³.

Juicio Final.

Una modalidad de las Cantigas: Virgen intercesora en el Juicio Final

Aparece en varias ocasiones. Suele aparecer arrodillada ante su Hijo, que en la cantiga 70 se levanta para alzarla. En otras ocasiones Madre e Hijo se funden en un tierno abrazo, sentados en el mismo asiento, como en la plástica monumental de la catedral de Chartres en la escena de la Coronación. También

⁸³ Á. FRANCO MATA, "El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía Leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n. 1 y 2, 1991, 34-68; Id., "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis*, 22, 2006, 92-144. Id. "Liturgia y marfiles. Talleres eborarios de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El Norte Hispánico en el Siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, A. ARBEITER. Ch. KOTHE. B. MARTEN (dir.), Petersberg, 2009, 257-277.



figura la modalidad de la Virgen arrodillada mostrando el pecho desnudo para forzar a su Hijo a la piedad, recordándole sus sufrimientos como madre y su propia *compassio*. Así se muestra en las cantigas 50, (fol. 74 v) y 80 (viñeta 5 fol. 118r)⁸⁴ (cantigas 50, 80). Los dos personajes aislados aparecen en un códice bizantino, conservado en la catedral de Toledo⁸⁵.

También incide en la escultura funeraria, como en un sepulcro de obispo, en la catedral de Orense. Se trata de un monumento adosado al muro del paramento del lado de la Epístola de la capilla mayor, de estructura y composición gótica, cuyo programa iconográfico responde a fórmulas geometrizarantes⁸⁶. En el tímpano campea la Virgen coronada bajo el friso superior presidido por Cristo Juez.

Penetra, asimismo, en el dominio de la pintura. El P. Llopart analiza su existencia en Mallorca⁸⁷. En el siglo XV pervive la citada fórmula, como en la tabla procedente de Valderas, en el Museo Catedralicio de León⁸⁸. Se introduce la variante denominada *Scala Salutis*, donde el Juez es el Padre y la Virgen y Cristo intercesores, ambos arrodillados, ella descubriendo el pecho y Cristo mostrando la llaga del costado. Así figura en una pintura sobre pergamino (21 x 17,3 cm), en San Isidoro de León, del siglo XV, que se ha denominado también Cristo cósmico y la Teología de la Iglesia⁸⁹. El tercero de los tapices, perteneciente a la serie de la “Salve”, del siglo XVI, catedral de Palencia, donado por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, muestra el tema⁹⁰.

En otros lugares de Europa se conservan algunos ejemplos, como un tríptico de la iglesia de San Nicolás de Tallín (Estonia), 2 x 1,20 m. El retablo está presidido por la Virgen con el Niño y a los lados los santos Jorge (izq.) y

⁸⁴ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 38, 138-139, figs. 13, 109.

⁸⁵ Manuscrito bizantino catedral de Toledo, M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946.

⁸⁶ J. AINAUD DE LASARTE y A. DURÁN SANPERE, *Escultura gótica*, cit. 84, fig. 68; R. YZQUIERDO PERRIN, M. Á. GONZÁLEZ y J. HERVELLA, *La Catedral de Orense*, León, 2005.

⁸⁷ G. LLOPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 2, Palma de Mallorca, 1977, 130-132.

⁸⁸ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “Pintura de la Virgen intercesora”, *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo exposición, Valladolid, 1988, 335, n. 206; F.J.L.P., “El Juicio Final”, *Yo camino, Ponferrada. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 2007, 62, n. 4.

⁸⁹ A. VIÑAYO, *La colegiata de san Isidoro*, León, 1979, fig. 25; M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “Pintura del Cristo Cósmico”, *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, cit. 334, n. 205; F.J.L.P., “Cristo cósmico”, *Yo camino, Ponferrada. Las Edades del Hombre*, catálogo cit. 60-61, n. 3, A. VIÑAYO, *La colegiata de san Isidoro – León*, León, 1994, 32, fig. 25.

⁹⁰ J. YARZA LUACES, “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”, *Jornadas sobre la Catedral de Palencia, 1 al 5 de agosto de 1988*, Valladolid, 105-142, sobre todo 133, fig. 14.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

Víctor (dcha) cuando el retablo está abierto; en la segunda posición la Virgen intercesora mostrando el pecho a Dios Padre, y Cristo de rodillas con los atributos de la pasión: la columna, los flagelos y dos ángeles con los clavos y la corona respectivamente; San Juan con un grupo de oferentes a la derecha formando pendant con la Virgen; en las alas San Francisco (izq.) y santa Gertrudis de Nivelles (dcha). El retablo cerrado muestra la Anunciación. Asimismo el Museo de Budapest guarda una pintura con Cristo de rodillas mostrando la llaga del costado y la Virgen en pie cobijando bajo su manto a un grupo de personajes de alta esfera social, como sustitución del pecho desnudo.

Una advocación mariana: la Virgen de la Humildad

La Virgen sentada en el suelo dando el pecho al Niño constituye una modalidad con numerosas variantes en las Cantigas, una de ellas en la cantiga 26, viñeta 1, fol. 40v, Códice Rico. Tiene antecedentes bizantinos, y se difundió por la Europa bajomedieval, recibiendo el nombre de Virgen de la Humildad, por enfatizar esta virtud tan grata a los franciscanos. El trecento italiano será un gran difusor en la pintura, sirvan de ejemplo los ejemplares citados por Millard Meiss⁹¹, ampliados en publicaciones posteriores. De la pintura italiana del siglo XIV es adoptada por los hermanos Serra en Cataluña. En la cantiga XLVI se figura de medio cuerpo en la tabla repetida tres veces⁹². La n. 110, 4, figura a la Virgen y al Niño en un momento en que deja de mamar, pero sigue sujeto al pecho de la Virgen⁹³.

La primera cantiga decenal y los gozos de la Virgen

Los gozos de la Virgen figuran entre las formas de piedad popular características de la baja Edad Media. Son una especie de meditaciones líricas sobre los sucesos más relevantes de la vida de María⁹⁴. La más antigua tradición cuantifica

⁹¹ M. MEISS, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: arte religión y sociedad a mediados del siglo XIV* (1951), Madrid, 1988, 157-181.

⁹² La pintura es indicada por Sánchez Cantón, "Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla", *Archivo Español de Arte*, XXVII, Madrid, 1954, 67-69, sobre todo 68.

⁹³ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Códice en el Monasterio de El Escorial...", cit. 39.

⁹⁴ A. LLORENS, "Els goigs de la Mare de Déu en l'antiga litúrgia catalana", *Analecta Sacra Tarracoen-sia*, 18, 1955, 127-132; A. M. PAGÉS, "La dansa provençale et les goigs en Catalogne", *Homenaje a Antonio Rubió i Lluch*, vol. III, Barcelona, s.n. 1936, 367-386; A. SERRA I BALDÓ, "Els goigs de la Mare de Déu Marí en l'antiga poesia catalana", *Homenaje a Antonio Rubió i Lluch*, vol. I, Barcelona, 1936, 201-224.



Fig. 14. Gozos de la Virgen, cantiga 1, Códice Rico



Fig. 15. Virgen abridera de Allariz, abierta

cinco, número al que los franciscanos suman dos más, incrementándolo hasta siete: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Coronación de la Virgen. Los gozos de la Virgen se inscriben en las Cantigas de loor. Con los gozos de la Virgen da comienzo el código de El Escorial (t. I, 1, fol. 6 r.), en número de siete, a los que se ha unido el anuncio a los pastores, que no forma parte de los mismos (fig. 14)⁹⁵.

Ana Domínguez, en su reciente investigación sobre el tema⁹⁶, analiza la relación de la primera cantiga de loor del Código Rico de El Escorial con la representación plástica de los gozos en la Virgen abridera de Allariz (fig. 15)⁹⁷, donación de la reina Violante, esposa del monarca, anterior a la cual es la Virgen

⁹⁵ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e Imágenes*, cit. 32.

⁹⁶ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Cantigas de loor", *Alfonso X el Sabio*, 356-365.

⁹⁷ Datada por G. RADLER en 1280, *Die Schreinmadonna "Vierge ouvvrante" von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog*, Frankfurt am Main, 1990, 71-73, n. 13, figs. 40-42.



abridera de Amiens, de hacia 1250. La Virgen de Salamanca es también del siglo XIII⁹⁸ y la de Évora, de pleno siglo XIV⁹⁹. I. Bango establece tres tipos: Imagen de los gozos de la Virgen; Vírgenes de la Trinidad, que según él se inspira en el texto de san Juan: “Si alguno me ama guardará mi palabra, y mi padre la amará y vendremos a él y haremos morada” (14, 23). No comparto esta idea, pues dicho versículo alude más bien al Credo trinitario, sustancial de la fe católica. En este grupo incluye el ejemplar de san Salvador de Toldaos (Lugo), del tercer cuarto del siglo XIV, y la de San Blas de Buriñondo (Bergara)¹⁰⁰. Anterior en un siglo es la Virgen abridera de Amiens¹⁰¹. El Credo en imágenes con algunos episodios foráneos figura en la Virgen de Quelven, que la citada investigadora alemana data en el siglo XIV. En el tercer grupo Bango incluye las imágenes de dolor, con escenas de la pasión, y propone como origen el contraponer los dolores a los gozos. Yerra, sin embargo, en identificar los dolores con escenas de la pasión, pues los dolores de la Virgen son: La Circuncisión del Señor; Huida a Egipto; el Niño perdido en el templo; Cristo con la cruz a cuestas encuentra a su Madre; la Crucifixión del Señor; Jesús muerto en brazos de María; Jesús es sepultado, es decir, que coinciden parcialmente. Por otra parte, las escenas de la pasión corresponden a las horas canónicas de la Pasión¹⁰². Algunos de estos episodios se asocian a gozos en la Virgen de Cheyres, de hacia 1330-1340. Ejemplares tardíos, como el del convento de la Inmaculada Concepción o las Gaitanas, de Toledo, ya del siglo XVI, guarda una Virgen con las Horas de la Pasión y episodios de la vida de la Virgen, canónicos y apócrifos, y las letanías¹⁰³. Uno de los dos ejemplares guardados en el MAN, adquiridos al Conde de las Almenas, ostenta el programa pasional reducido, y parcialmente conservado¹⁰⁴.

⁹⁸ G. RADLER, *Die Schreinmadonna “Vierge ouvrante” von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, cit. la data hacia 1270-80, 69-71, n. 12, figs. 35-39; I. BANGO TORBISO, “Vírgenes abrideras”, *Alfonso X el Sabio*, 342, la data a fines del siglo XIII; J.M.R.G., “Virgen abridera”, 254-256, *Yo camino, Ponferrada. Las Edades del Hombre*, 2007, donde se data en el siglo XIV.

⁹⁹ G. RADLER, *Die Schreinmadonna “Vierge ouvrante” von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, la data hacia 1280-1300, 73-75, n. 14, figs. 42-45; I. BANGO TORBISO, “Vírgenes abrideras”, *Alfonso X el Sabio*, 344.

¹⁰⁰ I. BANGO TORBISO, “Vírgenes abrideras”, *Alfonso X el Sabio*, 340-349.

¹⁰¹ G. RADLER, *Die Schreinmadonna “Vierge ouvrante” von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, cit., datada, hacia 1250 y de hacia 1300 la del Metropolitan Museum de Nueva York, 75-80, n. 15-16, figs. 46-53.

¹⁰² Á. FRANCO MATA, “Relaciones entre la iconografía de las Horas de la Pasión y el Oficio Divino”, *Els amics al Pare Llompart. Miscel·lània in honorem*, Palma de Mallorca, 2009, 182-191.

¹⁰³ B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Balbina, Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior*, Madrid, 1990, pp. 382-383.

¹⁰⁴ I. GONZÁLEZ HERNANDO, “Virgen abridera”, *Mecenazgo y Poder en la España del siglo XVI, Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*, catálogo exposición, Madrid/ Segovia, 2009, 260-261, donde confunde la Oración en el Huerto con la Transfiguración.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

En el área catalana la devoción de los gozos de la Virgen surge en el siglo XIII y se extiende por todos los territorios de la Corona de Aragón. Pieza fundamental son los *Goigs*, para ser cantados, insertos en el *Llibre Vermell*, conservado en la abadía de Montserrat¹⁰⁵. La literatura musical mariana arribó a Mallorca, rastreándose la más antigua composición conservada a fines del siglo XV, pero hubo piezas anteriores a juzgar por la riqueza del tema en Cataluña. Su contenido puede servir para enmarcar culturalmente las representaciones de los gozos, de dos maneras, en retablos, de los que solamente existen noticias de paños y cortinas pintadas, o en predelas de retablos, de los que se conserva el de Montesión¹⁰⁶. La devoción de los gozos marianos alcanzó a Cataluña probablemente desde Provenza, y según el mismo autor el origen hay que buscarlo en la literatura latina desde la cual pasó a las incipientes lenguas romances. Pero siempre se mantuvieron éstas últimas ligadas a la sólida contextura del latín mediante la liturgia. De hecho, era frecuente tanto en las calamidades públicas como en las necesidades particulares celebrar una serie de siete misas dedicadas a los misterios antes citados. En el ejemplar del misal mallorquín de 1506, el primero que se imprimió, trae una misa votiva de los siete gozos, pero el *Missale parvum* barcelonés, casi coetáneo (Barcelona, 1509), en el ejemplar conservado en la Biblioteca de Cataluña contiene al final manuscrita la lista mencionada, dando a entender que las misas se celebrarían votivas pero con los textos litúrgicos correspondientes a los mencionados misterios¹⁰⁷.

La devoción de los gozos llegó a Mallorca con los conquistadores catalanes y ya en fecha temprana Ramón Llull [Raimundo Lulio] (1235-1316) dedica brillantes páginas a esta devoción que arraigará profundamente durante los siglos XIV y XV, siendo sólo desbancada en este último por la del rosario. Ramón Llull fija el número de siete. Como forma de devoción se inculcaba a los niños desde el siglo XIII, extremo que da a entender Llull en su *Doctrina pueril*, dedicándoles un capítulo a cada uno¹⁰⁸. También Francesc Eiximenis encarece a las muchachas “dir-lilos VII Goigs e la sua corona qui fou de XII esteles”¹⁰⁹. Ramón de Salelles, fundador del hospital de Santa Catalina, para pobres marineros en 1341, menciona los siete gozos, mandando fabricar

¹⁰⁵ M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, San Cugat del Vallés, 1990, 35-42.

¹⁰⁶ G. LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina...*, cit., 136; J. BERG SOBRÉ, *Behind the Altar Table...*, cit. fig. 77.

¹⁰⁷ G. LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina...* cit. 135-138.

¹⁰⁸ R. LLULL, *Doctrina pueril*, Palma, 1906, 78-88; G. LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina...*, cit. 136, nota 64.

¹⁰⁹ F. EIXIMENIS, *Llibre de les dones* (1396), fol. 18, cit. por G. LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina...*, cit. 136, nota 65.



anualmente siete cirios en honor de los mismos que se encendieran en las fiestas de la Virgen y en la primera misa de todos los sábados. También son mencionados en las constituciones de las monjas del Puig de Pollensa, de 1371. La motivación de esta devoción privada de estaciones, siglos antes de introducirse el *Via Crucis*, está relacionada con las procesiones de rogativas, con un punto de referencia y un retorno y también con las siete estaciones de la procesión del Corpus Christi, en cada una de ellas con el respectivo altar.

Los gozos tienen relación con la literatura, como lo ponen de manifiesto autores como el Arcipreste de Hita, que gozos en el Libro de Buen Amor incluye siete¹¹⁰. En otros poemas puede hallarse una ampliación hasta doce, como en el *Libro de miseria de omne*¹¹¹. Gonzalo de Berceo los reseña incluye en el milagro “El galardón de la Virgen”:

“Gozo ayas, María,...que el ángel credist, / gozo ayas, María,...que virgo conçebist;
/ gozo ayas, María, que a Christo parist, / la ley vieja çerrestí... e la nueva abrist.”
Quantas fueron las plagas que el Fijo sufrió, / dizié él tantos gozos a la que lo parió;
/ sí bono fo el clérigo e bien lo mereció, / ovo gualardón bueno, buen grado recibió.

Por estos cinco gozos devemos ál catar: / cinco sesos del cuerpo que nos facen pecar,
/ el ver, el oír, el oler, el gozar, / el prender de las manos que dizimos tastar.
Si estos cinco gozos que dichos vos avemos / a la Madre gloriosa bien gelos ofrecemos,
/ del yerro que por estos... cinco sesos facemos, / por el so sancto ruego grand perdón ganaremos¹¹².

El mundo del teatro se hace eco, como en el York Play de la Asunción y Coronación de la Virgen, donde la influencia litúrgica se evidencia en la enumeración de los Gozos de María, cinco o siete, según los casos. He aquí el texto del Liber Festivalis en inglés antiguo: The fyrste whan she conseved of the holy ghoost..., / The ii was....whan she was delyvered of her sone.... / The iii joye was on ester day whan her sone rose from dethe to lyfe.... / The iiiii joye

¹¹⁰ “Gozos de la Virgen”, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Estudio preliminar y bibliografía Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, Edición, notas y versión moderna Pablo Jauralde, Barcelona, 1988, pp. 71-77; M. MORREALE, “Los “Gozos” de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz”, *Revista de Filología Española*, 63, 1983, 223-290 y 64, 1984, 1-69..

¹¹¹ M. ARTIGAS, “Unos Gozos de la Virgen, del siglo XIV”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 371-375; R. S. WILLIS, “LBA: the fourth Joy of the Virgin Mary”, *Review of Philology*, XXII, 1968-1969, 510-514; A. D. DEYERMOND, *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*, Barcelona, 1992, 200-201].

¹¹² GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora* (1985), ed. de Michel Gerli, Madrid, 13ª ed. 2006, 92, estrofas 119-122.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

when he styed up to heven.... /The fyfthe joy was in her assumption...¹¹³. En el siglo XV el Marqués de Santillana encarga a Jorge Inglés el retablo llamado de los ángeles, cada uno de los cuales sostiene un pergamino con el correspondiente texto de cada uno de los gozos en número de doce (fig. 16)¹¹⁴. Lo más destacable, en mi opinión, es la referencia de texto e imagen en la literatura y el arte: el propio marqués escribió unos gozos de la Virgen.

La retabística gótica carece de un estudio global, pues la mayoría de los investigadores se limitan a describir las escenas aisladamente, no en conjunto. Los siete gozos de la Virgen inundan retablos de gran parte de la geografía europea en diferentes materiales. Entre ellos son de reseñar los alabastros ingleses, referencia obligada. El carácter comercial que adquirieron en el siglo XV supuso su diseminación por toda Europa [Swansea *Altarpiece* en el *Albert & Victoria Museum*, *Museum Gdansk*, iglesia de San Leonardo de Limoges, San Benedetto a Setimo, en Pisa, etc.]. A ello hay que unir la emigración con motivo de las guerras de religión que asolaron el país en el siglo XVI, lo que ha justificado el enriquecimiento de museos y colecciones privadas. Ello ha n España existió un hermoso ejemplar del tema en la capilla de los Alas, Avilés, desgraciadamente perdido. Se conserva otro sintético en el Museo de Ávila, procedente de Collado de Contreras¹¹⁵.

Un abundante número de retablos pictóricos están diseminados por la geografía española, entre los que descuella el de Pere Serra en Abella de la Conca (1375). En la revisión que efectuó, entre otras¹¹⁶, en dos publicaciones monográficas, de Judith Berg Sobré y de Justin E.A., Kroesen respectivamente¹¹⁷,

¹¹³ D. ROCK, *The Church of Our Fathers, St. Osmund's Rite of Salisbury*, Londres, 1905, 3:236; P. E. KREZMANN, "The Liturgical element in the earliest forms of the medieval drama", *Bulletin of the University of Minnesota*, Minneapolis, diciembre, 1916, 161.

¹¹⁴ M. SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, París, 1905; J. BERG SOBRE, *Behind the Altar Table...*, cit. fig. 98. He comparado los textos del retablo, con abreviaturas, que coinciden, con el texto de "Los Gozos de Nuestra Señora" del Marqués de Santillana, *Poesía lírica* (1999), edición de M. Á. PÉREZ PRIEGO, Madrid, 2008, 377-381, que se componen de 13 estrofas y 104 versos, con "Los gozos de Nuestra Señora", MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, Edición, introducción y notas de M. P.A.M. KERKHOF y Á. GÓMEZ MORENO, Madrid, 2003, 574-579.

¹¹⁵ J. YARZA LUACES, "Un tríptico inglés de alabastro en Collado de Contreras", *Archivo Español de Arte*, 161-164, Madrid, 1968, 131-139. Un estudio de conjunto en A. FRANCO MATA, *El retablo de Cartagena y los alabastros ingleses góticos en España*, Murcia, 1999, 78-79; Id. "Asunción de la Virgen", *Testigos. Las Edades del Hombre*, catálogo, Salamanca, 2004, 79-80; Id. *Escultura gótica en Ávila*, Ávila, 2004, 58-62; Id. "Escultura gótica en Ávila y provincia", *Historia de Ávila*, vol. IV, Ávila, 617-668, sobre todo 650-651.

¹¹⁶ J. GUDIOL y S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987 recogen los retablos catalanes, cat. 135, 171, 200.

¹¹⁷ J. BERG SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the painted Retable in Spain, 1350-1500*; J. E. A. KROESSEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Lovaina, 2009.



he obtenido los siguientes resultados: retablo de la Coronación de la Virgen, de anónimo catalán, iglesia parroquial de Rubió; retablo de la Virgen, de Joan Antigó, iglesia de San Esteban, de Bañolas; retablo de la Virgen de Luis Borrassá, procedente de Santa María, de Copons, actualmente en la Colección Montortal, de Valencia. El retablo de Alonso de Sedano, dedicado a la Asunción, actualmente en el Museo Provincial de Sevilla, incluye cuatro gozos, la Anunciación (predela), Natividad, Epifanía y Asunción. También se han identificado los siete gozos del retablo dedicado a la Virgen del maestro Martínez, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹¹⁸. En dicho museo se conserva un retablo procedente de Puebla Larga¹¹⁹. Otros retablos se conservan en Valencia, uno ellos pintado por Gonzalo Peris, en 1433. Pero es sobre todo Pere Nicolau un destacado pintor de retablos de una delicadeza y colorido exquisitos. El Museo de Bellas Artes de Bilbao atesora un ejemplar, procedente tal vez de tierras de Tortosa y pintado hacia 1398. Otro, hoy perdido, pintó para la localidad turo-lense de Albentosa. De Sarrión, en la misma provincia, procede uno adquirido por la Generalitat Valenciana en 1986 y custodiado en el Museo de Bellas Artes San Pío V, sin la tabla central, perdida durante la guerra civil, con los siguientes gozos: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Dormición de la Virgen, Coronación¹²⁰. Otros retablos recogen los gozos de la Virgen, como el de alabastro de Cornellá de Conflent, obra del escultor del siglo XIV, Jaume Cascalls, el retablo mayor de Tudela, de Pedro Díaz de Oviedo, el de Sancho de Rojas, Museo del Prado, el retablo de Mayorga, Maestro de Palanquinos, identificado con Pedro de Mayorga, etc.

No serán objeto de análisis cada una de las escenas interpretadas aislada-mente. Estimo, sin embargo, de interés dar unas pinceladas sobre el último de los gozos, que culmina el conjunto: la Coronación de la Virgen, cuyo origen iconográfico se disputan Francia e Italia¹²¹. La Coronación de la Cantiga 1 del Códice Rico repite el esquema francés de la Coronación de la catedral de Reims. Tanto en uno y otro país el esquema es similar. En el siglo XIV se introduce en Italia una modalidad muy celebrada en el trecento: la Virgen lleva la estola de la sacralidad. En España apenas tiene incidencia; tan sólo conozco

¹¹⁸ J. BERG SOBRIÉ, *Behind the Altar Table...*, cit. figs. 36, 37; 268-271, fig. 168; 152, fig. 100; 190, fig. 125.

¹¹⁹ J. E. A., KROESEN, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, cit. 66, fig. 42.

¹²⁰ *Obras maestras restauradas. El retablo de San Martín y Santa Úrsula. Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 2004, 26, fig. 8.

¹²¹ M.-L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, París, 1984, 73-77; 247-256.



Fig. 16. Jorge Inglés, retablo de los gozos de la Virgen encargado por el Marqués de Santillana



el ejemplar andaluz de Arcos de la Frontera¹²², cuya composición deriva de un esquema veneciano¹²³.

Se ha especulado sobre el carácter litúrgico de las Cantigas. El monarca dejó escrito en su testamento que debían de cantarse en todas las fiestas dedicadas a la Virgen “Otrossi mandamos que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare e que los fagan cantar en las fiestas de sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos quisiere hacer estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado”¹²⁴. Estoy de acuerdo con J. Yarza, quien advierte del carácter religioso, pero no litúrgico de las cantigas, frente a los salterios predominantes en la Europa septentrional a lo largo del siglo XIII¹²⁵. Los gozos de la Virgen no tienen dicho carácter litúrgico como tales. Algunos de ellos, considerados aisladamente, como la Anunciación, Nacimiento, etc. tienen celebración litúrgica. Tampoco existe ninguna fiesta de la Coronación de la Virgen, que está íntimamente unida a la Asunción, fiesta vinculada a la Dormición, que nace en Oriente se remonta al siglo VI¹²⁶. En Occidente la primera mención de la Asunción se documenta en el siglo VII¹²⁷. En el Oficio la antífona basada en el salmo 44, conocida en el siglo XII, dice así: “Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te: favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua: odor unguentorum tuorum super omnia aromata: jam enim hiems transiit, imber abiit et recessit: flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt, et vox turturus audita est in terra nostra. Surge, propera, amica mea: veni de Libano, **veni, coronaberis**”, que alude indirectamente a la

¹²² C. PEMÁN, “Las pinturas murales de Santa Maria de Arcos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, 1928, 139-154; Á. FRANCO MATA, “España y el arte europeo en el siglo XIV”, catálogo *Exposición Canciller Ayala*, Actos Conmemorativos VI Centenario Canciller Ayala 1407-2007, Vitoria, 2007, 104-229.

¹²³ R. CÓMEZ RAMOS, “Una versión andaluza del Paradiso veneciano de Guariento di Arpo”, *Arte Medievale*, anno III, 2004, 109-123.

¹²⁴ M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, 560, n. 521; A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María...*, cit. 25.

¹²⁵ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de santa María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya (con motivo de su jubilación)*. (*Estudios sobre Hagiografía, mariología, épica y retórica*), Granada, 2001, 290-317, sobre todo 301.

¹²⁶ M.-L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, cit. 23-28.

¹²⁷ M.-L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, cit. 29-38.



Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en...

Coronación¹²⁸. M.-L. Thérél distingue tres modalidades de la Coronación de la Virgen: por la Mano divina, por ángeles y por su Hijo¹²⁹

La música en las cantigas

Desde el punto de vista artístico-literario-musical las Cantigas constituyen la obra más conocida y difundida de Alfonso el Sabio, en las que se aprecia la mano directa del rey; como escritas en idioma galaico-portugués —el vocablo se pronuncia como esdrújula—. Todo ello se completa con la música, ya que debían ser cantadas con acompañamiento musical instrumentístico. El Rey Sabio, trovador de Santa María, se hace representar en las Cantigas casi siempre arrodillado ante la Virgen, y en una ocasión recita una cantiga acompañado de músicos y juglares¹³⁰.

Las Cantigas de Santa María constituyen la aportación más importante del monarca a la lírica y uno de los exponentes más valiosos de la cultura europea del siglo XIII. Han llegado a la época actual en tres códices diferentes: El primero es una supuesta copia conservada en la Biblioteca Nacional, procedente de la catedral de Toledo, que contiene una colección de cien cantigas, dos poemas introductorios y otro conclusivo, más un apéndice con cinco cantigas de las fiestas de la Virgen, cinco de las fiestas de Nuestro Señor y dieciséis cantigas de milagros y loor de Nuestra Señora.

El códice B.I.2 de la Biblioteca de El Escorial comienza con doce cantigas de las fiestas de la Virgen, precedidas de un prólogo. Siguen cuatrocientas cantigas de tema mariano, precedidas de un índice, la introducción y el Prólogo general. Finaliza con la *petiçon* y una cantiga final. Nueve del total de las cuatrocientas dieciséis piezas están repetidas.

El tercero y último manuscrito está dividido en dos tomos, el primero de los cuales se conserva también en El Escorial (Cod. T.I.1) y corresponde a la primera mitad. Contiene las primeras doscientas cantigas del grupo de las cuatrocientas del códice E, salvo ocho perdidas, precedidas del correspondiente índice, Prólogo e Introducción. Todas están espléndidamente ilustradas con miniaturas a folio completo ordenadas en viñetas. El segundo tomo se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia (ms. Banco rai 20), que no se completó. Se copiaron

¹²⁸ Agradezco las sabias indicaciones de mi buen amigo Dom M. Vivancos.

¹²⁹ M.-L. THÉREL, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, cit. 237-240.

¹³⁰ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)", *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo. Atti del XXIV^o Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, settembre, 1979)*, ed. H. BELTING, Bologna, 1982, 229-239.



ciento cuarenta y cuatro cantigas con trazado para el pautaado, al que no se añadió la notación musical, a diferencia de los restantes códices que sí llevan la notación.

La imagen del monarca preside los códices E y T, rodeado de sus colaboradores, entre ellos escribas y músicos con violas de arco y guitarras en las manos. El rey trovador de Santa María advierte en el Prólogo que se propone cantar los loores y milagros de la Virgen con la vista colocada en su salvación. Ordena “*que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare*”, es decir la catedral de Sevilla. Los gozos de la Virgen debieron de cantarse a Virgen de la Arrixaca desde su origen. Hasta la decadencia de su devoción a finales del siglo XVII, Virgen de la Arrixaca era venerada y llevada en rogativas de lluvia desde el convento de San Agustín a la Catedral, donde se celebraban siete misas de gozo¹³¹, en honor de los gozos marianos¹³².

Desde el punto de vista musical, C. Gómez Muntané ha estudiado las fuentes de las Cantigas de Santa María, distinguiendo seis grupos: 1. Cantigas de origen litúrgico, que se sirven de materiales procedentes del canto gregoriano, adaptándolos o usándolos como *contrafacta*. Se cuenta en este grupo la cantiga n. 350, cuya melodía del refrán coincide con el *Incipit* de la secuencia del *Dies irae* de la Misa de difuntos. La n. 422 utiliza la melodía del Canto de la Sibila, asociada a la Navidad y al Juicio Final. 2. Cantigas relacionadas con el repertorio de la Escuela de Notre Dame y sus epígonos, grupo al que pertenecen las cantigas n. 84 y 171, relacionadas con el tema de la prosa *Aeterne numinis* del códice de las Huelgas. La n. 290 deriva del conductus *Fidelium sonet* del códice de Florencia. 3. Cantigas procedentes del repertorio trovadoresco, cuyo ejemplo claro es *contrafactum* de la canción de alba de *Cadenet S'anc fui belha*. 4. Cantigas procedentes del repertorio de troveros, entre las que destaca la cantiga n. 414, *contrafactum* de una de las canciones incluidas en los *Miracles de Nostre-Dame* de Gautier de Coincy, Pour conforter mon cuer. 5. Cantigas procedentes del repertorio lírico español, muy difíciles de determinar debido a la falta de fuentes musicales. 6. *Contrafacta* entre las mismas cantigas.

La investigación sobre los instrumentos musicales en la Edad Media ha ocupado a un copioso número de estudiosos, cuya relación sería larga y tediosa de enumerar¹³³.

El códice de las Cantigas de Alfonso X el Sabio reúne un amplísimo repertorio de instrumentos musicales, especialmente importante en las cuarenta

¹³¹ J. FUENTES Y PONTE, *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen*, cit. 57.

¹³² Alfonso X el Sabio. *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. Escorialense T. I. 1*, cit. 10-11.

¹³³ C. BORDÁS, “Bibliografía sobre iconografía musical española” (*Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, enero-junio, 1994, 9-56, artículo que, aunque con algunas ausencias, da cumplida referencia al respecto hasta 1994, a partir del cual se han seguido publicando nuevas aportaciones.



Fig. 17. Cantiga 10, Códice Rico



cantigas de loor del código E (b I 2), iluminadas, como es norma en las cantigas, con delicadas miniaturas inscritas en pequeños cuadriláteros, uno por cada cantiga, que representan a músicos sonando varios tipos de instrumentos¹³⁴. Ocasionalmente se representa un solo músico, pero lo más general son representados por parejas, que suenan instrumentos similares o distintos. Como advierte C. Gómez Muntané¹³⁵, hasta la cantiga n. 170 todos los instrumentos son cordófonos, salvo el n. 60. A partir de la n. 180 los instrumentos son de viento o de percusión, salvo los números 210, 290 y 380. “Dado que las miniaturas sólo repiten como excepción los instrumentos que podían combinarse con más de uno, bien fuese de su propia familia o de otra distinta. Su conjunto está considerado como el catálogo ilustrado de instrumentos musicales más importante de la Edad Media”.

Los instrumentos representados suman un total de cuarenta y cuatro, algunos perfectamente reconocibles, pero otros resultan problemáticos por carecerse de información iconográfica sobre su funcionamiento. Aunque se conoce el nombre de varios de ellos, es preciso ser cautos a la hora de su identificación, ya que pueden corresponder a una variedad del que sirve actualmente como patrón.

Entre la investigación de Rosario Álvarez¹³⁶ y la de C. Gómez Muntané, median quince años, extremo que se refleja en las propuestas y en su caso conclusiones del análisis de los instrumentos. Bastantes veces coinciden ambas investigadoras en la identificación, pero muchas otras difieren. Por ello he creído oportuno indicar la respectiva referencia al lado de cada miniatura, junto a las correspondientes miniaturas. R. Álvarez incluye además los instrumentos reseñados en el código T I 1 y en el Libro de Ajedrez, Dados e Tablas (T I 6).

De entre tantas alabanzas de las que la Virgen ha sido objeto, como, como se entona en la letanía lauretana, deseo finalizar este artículo refiriéndome a la cantiga 10, fol. 18 del Código Rico, que la distingue como *Rosa entre rosas*: “Rosa de las rosas / flor de las flores / dueña de las dueñas / Señora de las Señoras” (fig. 19)¹³⁷. El canto ha se ha mantenido en la devoción popular, habiendo llegado hasta hoy con variantes textuales, una de las cuales dice así: “Rosa entre rosas / flor de las flores / Virgen de vírgenes / y amor de amores / Rosa en que el Señor / puso su querer / flor la más hermosa que te vio nacer / Virgen que eres Madre / de quien te dio el ser / amor que haces dulce / todo padecer”.

¹³⁴ H. ANGLÉS, *La música en las Cantigas*, Barcelona, 1958, 455-456, a quien sigue G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII...*, cit. 240-249; J. RIBERA, *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, 1922, vol. III de la edición facsimilar de las *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1990.

¹³⁵ M^a C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, cit. 170-176; 180-188; 206-208.

¹³⁶ R. ÁLVAREZ, “Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, X, 1987, n. 1, 67-104.

¹³⁷ J. FILGUEIRA VALVERDE, *Cantigas de Santa María...*, cit. 28-29.